



Der Tanz der Tapuya

Zur kulturellen Codierung von Hautfarben in der frühen Neuzeit*

PETER BURSCHEL

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Lessingplatz 1, DE-38304 Wolfenbüttel

E-Mail: direktor@hab.de

1. „People of the Earth“

Als er 1644 aus Niederländisch-Brasilien in seine europäische Heimat zurückkehrte, malte Albert Eckhout acht Ölbilder, die in lebensgroßen Pendants jeweils eine Vertreterin und einen Vertreter der Bevölkerungsgruppen der Kolonie zeigen (s. Anhang, Abb. 1). Ein weiteres, im Unterschied zu den Paarbildern querformatiges Gemälde stellt acht indigene Männer beim Tanz, wahrscheinlich beim Kriegstanz dar, die von zwei tuschelnden Frauen beobachtet werden (Abb. 2). Zwölf Still-Leben mit diversen heimischen Früchten und Gemüsen beschließen den Zyklus.¹ Eckhout hatte als Hofmaler des Gouverneurs von „Neu-Holland“ Johann Moritz von Nassau-Siegen sieben Jahre in Brasilien verbracht, wo er mit seinem Malerkollegen Frans Post und einer Reihe von Gelehrten wie dem Kartographen Georg Markgraf, dem Mediziner Wilhelm Piso und dem Historiker Caspar van Baerle an der Erforschung und Darstellung der Kolonie mitwirkte.² Die Bilder, die im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen sollen, gehören in diesen Zusammenhang der Sammlung und Verbreitung kolonialen Wissens, dürften aber auch als repräsentative Inszenierung der brasilianischen Gesellschaft von Johann Moritz in Auftrag gegeben worden sein – möglicherweise für seinen Gouverneurspalast. Es scheint, als habe die Abberufung des Gouverneurs durch die Niederländische Westindien-Kompanie verhindert, dass Albert Eckhout die Bilder noch in Brasilien selbst malen konnte, wo er aber eine Fülle einschlägiger Vorstudien angefertigt hatte. 1654 schenkte Johann Moritz die Bilder dem dänischen König Friedrich III., der sie in seiner Kunst- und Wunderkammer in Kopenhagen ausstellte. Heute sind sie in der ethnologischen Abteilung des dänischen Nationalmuseums im Rahmen der Dauerausstellung „People of the Earth“ zu sehen.³

* Vortrag, den ich am 25. Januar 2020 auf der Neujahrssitzung der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft gehalten habe. Eine Kurzfassung dieses Vortrags ist inzwischen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienen: Peter Burschel, Der Moment des Pigments, in: FAZ 162 (15. Juli 2020), S. N 3.

¹ Alle Gemälde sind – auch in Detailsichten – abgebildet in: Clarival do Prado Valladares und Luiz Emygdio de Mello Filho, Albert Eckhout. A presença da Holanda no Brasil. Século XVII, Rio de Janeiro 1989. Vgl. darüber hinaus: Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil, hg. von Quentin Buvelot, Zwolle 2004.

² Das Corpus kolonialen Wissens, das dabei entstand, umfasst neben dem Zyklus von Albert Eckhout auch die (belebten) Veduten von Frans Post: Pedro und Bia Corrêa do Lago, Frans Post (1612-1680). Catalogue Raisonné, Milano 2007 (englische Ausgabe); Alexander de Bruin, Frans Post: Animals in Brazil, Amsterdam 2016 – sowie die „Rerum per octennium in Brasilia et alibi gestarum ... Historia“ von Caspar van Baerle (Amsterdam 1647) und die „Historia naturalis Brasiliae“ von Wilhelm Piso und Georg Markgraf (Leiden und Amsterdam 1648). Beide Werke wurden immer wieder aufgelegt und übersetzt. Zur „Historia naturalis Brasiliae“ ausführlich: Peter James Palmer Whitehead und Marinus Boeseman, A Portrait of Dutch 17th Century Brazil: Animals, Plants and People by the Artists of Johan Maurits of Nassau, Amsterdam, Oxford and New York 1989.

³ Zu Johann Moritz von Nassau-Siegen als Gouverneur von Niederländisch-Brasilien 1637-1644 vgl. die einschlägigen Beiträge in: Sein Feld war die Welt. Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604-1679). Von Siegen über die Niederlande und Brasilien nach Brandenburg, hg. von Gerhard Brunn und Cornelius Neutsch, Münster, New



2. Das Schwert der Akan

Die Forschung, vor allem die kunsthistorische Forschung weiß seit langem um die Bedeutung der Bilder. So gab es zwar durchaus Künstler, die schon vor Eckhout die Neue Welt bereisten, um Menschen zu zeichnen oder zu aquarellieren, denen sie dort begegneten – wie Ende des 16. Jahrhunderts zum Beispiel John White im heutigen North Carolina (Abb. 3 und Abb. 4).⁴ Und es steht völlig außer Frage, dass Eckhout mit seinen Paarbildern in der Tradition der kleinformatigen druckgraphischen Darstellung indigener Gruppen in Reiseberichten und Trachtenbüchern steht.⁵ Großformatige Gemälde aber, die einzelne nichteuropäische Menschen dort zeigen, wo sie lebten, sucht man vor Eckhout vergeblich.

Die Kunsthistorikerin Viktoria Schmidt-Linsenhoff hat die Paarbilder als „ethnographische Typenporträts“ bezeichnet, als „stereotypisierte Körperbilder“ von Frauen und Männern, die nach den Wahrnehmungs- und Deutungsmustern des Bildproduzenten klassifiziert worden sind. Die naturhistorisch-ethnographische Typengalerie stelle auf diese Weise einen brasilianischen Kollektivkörper her, dessen hybrider, mehrfach gebrochener Charakter aber deutlich sichtbar bleibt. Schmidt-Linsenhoff erteilt damit älteren Deutungen eine Absage, die in Eckhouts Paarbildern noch „faithful records“ bzw. „realistische Bildnisse“ ausgemacht hatten. Denn, so ihre Argumentation: Die Bilder setzen eine Entwicklung von indigener „Wildheit“ zu europäischer „Zivilisation“ als topographisches, chromatisches – und nicht zuletzt auch kulturelles Nebeneinander in Szene.⁶

So erscheint das indigene Paar, das die ethnologische Forschung als Tapuya-„Indianer“ identifiziert hat, weitgehend nackt in einer Wildnis, deren Gefahren in Form von Vogelspinne und Königsboa offensichtlich sind. Der Mann trägt Kopf-, Gesichts- und Penis schmuck; seine Waffen sind Keule, Schleuder und mehrere Speere. Im Mittelgrund des Bildes tanzen auf einer Lichtung weitere Tapuya-Männer – allem Anschein nach ganz so wie jene auf dem querformatigen Gemälde. Ein Dorf ist nicht auszumachen. Die Tapuya sind Jäger und Sammler

York, München und Berlin 2008. Immer noch lesenswert darüber hinaus die Beiträge des Kapitels „Johan Maurits and Dutch Brazil“ in: Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679: A Humanist Prince in Europe and Brazil, hg. von Ernst van den Boogaart, Den Haag 1979.

⁴ Paul Hulton, *America 1585: The Complete Drawings of John White*, Chapel Hill 1984; Karen Ordahl Kupperman, *Indians and English: Facing Off in Early America*, Ithaca und London 2000, S. 41-76 („Reading Indian Bodies“); Kim Sloan, *A New World. England's First View of America*, London 2007.

⁵ Denise Daum, *Albert Eckhouts „gemalte Kolonie“*. Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640, Marburg 2009, S. 108-111.

⁶ Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Rhetorik der Hautfarben*. Albert Eckhouts Brasilien-Bilder, in: *Berichten, Erzählen, Beherrschen. Wahrnehmung und Repräsentation in der frühen Kolonialgeschichte Europas*, hg. von Susanna Burghartz, Maïke Christadler und Dorothea Nolde, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 7 (2003), S. 285-314, hier S. 289, 292f. In diesem Sinne auch Daum, *Albert Eckhouts „gemalte Kolonie“* (wie Anm. 5), S. 106-112. Vgl. vor diesem Hintergrund auch Peter Mason, *Portrayal and Betrayal: The Colonial Gaze in Seventeenth Century Brazil*, in: *Culture & History* 5 (1989), S. 37-62; Benjamin Schmidt, *Innocence Abroad: The Dutch Imagination and the New World, 1570-1670*, Cambridge 2004 (¹2001); Rebecca Parker Brien, *Albert Eckhout's Paintings of the 'wilde natten' of Brazil and Africa*, in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 53 (2002), S. 106-137 und dies., *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam 2006, S. 73-93 („Cannibalizing America: From the Ethnographic Impulse to the Ethnographic Portrait“).



(Abb. 5). Die Frau ist bis auf ein Blätterbündel, das ihre Scham bedeckt, ebenfalls nackt. Hinter ihr lässt sich ein *Cassipourea*-Baum erkennen. Ein Hund, dessen Zähne überdeutlich sichtbar sind, trinkt zwischen ihren Beinen aus einem Gewässer. In der rechten Hand hält die Frau eine abgetrennte Hand. Aus einem Korb, den sie mit Hilfe eines Stirnriemens auf dem Rücken trägt, ragt neben einer Kalebasse ein abgetrennter Fuß. Im Hintergrund bewegt sich eine Tapuya-Gruppe talabwärts. Keine Frage: Hier ist eine Kannibalin zu sehen (Abb. 6).

Das Paar, das der Ethnie der Tupinambá zugeordnet werden kann, ist anders dargestellt. Der Mann, dessen Schnurr- und Kinnbart europäisch anmuten, trägt einen kurzen weißen Baumwoll- oder Leinenrock, in dessen Bund ein Messer mit Metallklinge steckt. In den Händen hält er einen Bogen und mehrere Pfeile. Im Vordergrund rechts neben ihm ist eine Maniok-Wurzel zu erkennen, deren Anbau als Grundnahrungsmittel der Kolonie Johann Moritz forcieren ließ. Im Hintergrund waschen weitere Tupinambá ihre weißen Röcke in einem Fluss; einige baden (Abb. 7). Auch die Frau trägt einen kurzen weißen Rock. Ihr dunkles Haar ist zu zwei Zöpfen zusammengebunden, die ihr bis zu den Hüften reichen. In ihrem rechten Arm hält sie ein kleines nacktes Kind, das sich an sie schmiegt, sowie eine Kalebasse. Mit ihrem linken Arm stützt sie einen geflochtenen rechteckigen Korb mit weiteren Kalebassen und anderen Gegenständen auf dem Kopf. Der Bananenbaum am rechten Bildrand verweist auf eine sesshafte Lebens- und Wirtschaftsweise, die Obst- und Palmenanlage mit repräsentativem Herrenhaus und arbeitenden Tupinambá im Hintergrund auf die Einbindung der Ethnie in die koloniale Plantagenökonomie (Abb. 8).

Das Paar, das Eckhout „zivilisatorisch“ besonders nah an die Europäer gerückt hat, repräsentiert die mestizischen Luso-Brasilianer, die seit Anfang des 16. Jahrhunderts aus den Beziehungen der portugiesischen Konquistadoren und Kolonisatoren mit indigenen Frauen und afrikanischen Sklavinnen hervorgegangen sind. Der Mann – auch er mit Schnurr- und Spitzbart – trägt ein langärmeliges weißes Hemd mit soldatisch aussehendem Umhang, der aus dem Fell eines Raubtieres zu bestehen scheint. Seine Waffen sind Gewehr und Degen, beide auf der Höhe der technischen Entwicklung in Europa. Irritierend wirkt, dass sein Hemd lediglich knielang ist und dass er keine Schuhe trägt. Im Hintergrund ist die Küste zu sehen, das Meer und mehrere Schiffe, am rechten Bildrand wächst Zuckerrohr, das Hauptexportprodukt der Kolonie (Abb. 9). Die Frau trägt ein bodenlanges weißes Kleid, wie es in der Malerei des 17. Jahrhunderts für allegorische Figuren üblich war. An Hals, Ohren und rechtem Handgelenk ist Schmuck erkennbar, der zumindest zum Teil europäischer Herkunft zu sein scheint. In der rechten Hand hält sie einen mit Blumen gefüllten Korb, mit der linken hebt sie das Kleid an, sodass ihre nackten Füße sichtbar werden. Im Hintergrund eröffnet sich eine weite, kultivierte Landschaft, in der sich auch einzelne Häuser zeigen. Die Haut der beiden ist deutlich heller als die ihrer indianischen Pendants (Abb. 10).

Das Paarbild, das hier am Ende stehen soll, ist der schwarzen Bevölkerung der Kolonie gewidmet, den Sklavinnen und Sklaven, auf deren Herkunft die afrikanische Dattelpalme, der Elefantenzahn und nicht zuletzt die Schiffe am Horizont verweisen.⁷ Der Mann trägt einen blau-weiß karierten Lendenschurz, der zugleich Speere und Harpunen sowie ein aufwendig

⁷ Hintergründe: Luis Felipe de Alencastro, Johann Moritz und der Sklavenhandel, in: *Sein Feld war die Welt* (wie Anm. 3), S. 123-144; Ernst van den Boogaart, *Black Slavery and the 'Mulatto Escape Hatch' in the Brazilian Ensembles of Frans Post and Albert Eckhout*, in: *The Slave in European Art: From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, hg. von Elizabeth McGrath und Jean Michel Massing, London und Torino 2012, S. 217-251.



gestaltetes Schwert umfasst, das als Zeremonialschwert der westafrikanischen Akan identifiziert werden kann.⁸ In seiner rechten Hand hält er selbstbewusst einen weiteren Speer in die Höhe. Im Hintergrund ist das Meer zu sehen (Abb. 11). Die Frau trägt einen ebenfalls blauweiß karierten Rock, der von einer roten Schärpe gehalten wird, in der eine holländische Tonpfeife steckt. Ihr Oberkörper und ihre Beine sind unbedeckt. Der prächtige Hut auf ihrem Kopf besteht aus Pfauenfedern. Ihr Schmuck an Hals, Ohren und Handgelenken – u.a. zwei Perlenketten – weist deutlich über den Status einer Sklavin hinaus. Ihre rechte Hand hält einen reich verzierten übertollen Korb mit Früchten, ihre linke liegt auf dem Kopf eines kleinen nackten Jungen mit Papagei und Maiskolben, dessen Haut deutlich heller ist als ihre. Im Mittelgrund sind Fischer zu erkennen, die ihre Netze flicken. Einer von ihnen ist auf eine Aussichtsleiter geklettert, wohl um die Schiffe zu beobachten, die im Hintergrund schemenhaft kommen und gehen (Abb. 12).⁹

3. Der weiße Blick

Als ich vor gut zehn Jahren damit begann, über die Geschichte der Reinheit nachzudenken,¹⁰ merkte ich rasch, wie eng diese Geschichte mit der Geschichte der Hautfarben korrespondiert, wird doch die Wahrnehmung – und Deutung – von Hautfarben historisch mehr oder weniger durchgängig von Reinheitsvorstellungen begleitet, wobei die europäische Expansion in der frühen Neuzeit und die damit einhergehende Intensivierung des Sklavenhandels eine besondere Rolle spielen.¹¹ Die Beschäftigung mit der Geschichte der Hautfarben wiederum ließ mich auf die Paarbilder Albert Eckhouts aufmerksam werden und zwar vor allem aus einem Grund: Die Bilder konfrontieren ihre Betrachterinnen und Betrachter mit der Frage, welche Rolle die Hautfarbe im 17. Jahrhundert für die Markierung kultureller Differenz spielte. Eine Frage, die ich im Folgenden beantworten möchte.¹²

Das aber heißt auch: Die Bilder verweisen auf einen Prozess, in dessen Verlauf die europäische Wahrnehmung von Hautfarbe die europäische Wahrnehmung des nicht-europäischen „Anderen“ mehr und mehr zu bestimmen begann. Ja, man wird sogar festhalten dürfen, dass die Hautfarbe erst im Laufe dieses Prozesses zu jenem überindividuellen Unterscheidungsmerkmal wurde, das es erlaubte, interkulturelle Begegnungen chromatisch zu strukturieren, zu

⁸ Inge Schjellerup, Der Reiz exotischer Menschen im siebzehnten Jahrhundert. Albert Eckhouts Gemälde, in: Aufbruch in neue Welten. Johann Moritz von Nassau-Siegen, der Brasilianer (1604-1679), hg. von Gerhard Brunn, Siegen 2004, S. 90-99, hier S. 99.

⁹ Vgl. dazu auch Rebecca Parker Brien, Albert Eckhout's *African Woman and Child* (1641): Slave Portraiture in the Atlantic World, hg. von Agnes Lugo-Ortiz und Angela Rosenthal, New York 2013, S. 229-255.

¹⁰ Reinheit, hg. von Peter Burschel und Christoph Marx, Wien, Köln und Weimar 2011; Peter Burschel, Die Erfindung der Reinheit. Eine andere Geschichte der frühen Neuzeit, Göttingen 2014.

¹¹ Peter Burschel, On the Cultural Coding of Skin Colour in Early Modern Contact Zones, in: Chaos in the Contact Zone. Unpredictability, Improvisation and the Struggle for Control in Cultural Encounters, hg. von Stephanie Wodjanka und Christoph Behrens, Bielefeld 2017, S. 43-58.

¹² Zum Begriff der „Markierung kultureller Differenz“: Andreas Bähr, Peter Burschel und Christine Vogel, Einführung: Differenzmarkierungen, in: Selbstzeugnis und Person. Transkulturelle Perspektiven, hg. von Claudia Ulbrich, Hans Medick und Angelika Schaser, Köln, Weimar und Wien 2012, S. 273.



klassifizieren und nicht zuletzt auch zu hierarchisieren. Es war dieser Prozess, der die weiße Hautfarbe zu jener Norm werden ließ, die kulturell nicht mehr auszuhandeln, die, wenn man so will, kulturell nicht mehr zu hintergehen war.¹³

Warum aber fehlt dann die europäische Bevölkerungsgruppe der Kolonie auf Eckhouts Bilderreigen, dessen dokumentarische Absicht doch auf der Hand liegt. Wenn wir davon ausgehen, dass der Zyklus der Paarbilder (zumindest ursprünglich) auch repräsentativen Zwecken dienen sollte, darf geantwortet werden: Wenn auch die Kolonisatoren selbst ungemalt bleiben, ist doch ihr Blick allgegenwärtig. Die Bilder zwingen die Kolonisierten in eine Ordnung kollektiver Sichtbarkeit, der sich die Kolonisatoren entziehen – und die doch ganz die ihre ist. Schmidt-Linsenhoff spricht vor diesem Hintergrund vom „weißen Blick“ als dem „Auge Gottes“.¹⁴

4. „Complexio“

Wie aber sah der Prozess aus, in dessen Verlauf die Hautfarbe zu einem kollektiven Medium kultureller Taxierung wurde? Im Mittelalter galt Hautfarbe noch als Körperfarbe, die von der „complexio“ eines Menschen abhängig war, von der je verschiedenen und je veränderlichen Mischung der je eigenen Körpersäfte, wobei das Mischungsverhältnis auf Faktoren wie Klima, Ernährung, Alter und Geschlecht zurückgeführt wurde. Eine „ideale“ bzw. „wohltemperierte“ Komplexion lag vereinfacht gesagt dann vor, wenn die Körpersäfte ein ausgeglichenes Mischungsverhältnis zwischen den Extremen von großer Hitze und Trockenheit und großer Kälte und Feuchtigkeit aufwiesen, Extremen, die mit der Haut- bzw. Körperfarbe schwarz auf der einen Seite und weiß auf der anderen korrespondierten.¹⁵ Um es an einem Beispiel zu konkretisieren: Wenn die Kanarischen Inseln seit ihrer Entdeckung in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts als besonders „glücklich“ galten, dann auch deshalb, weil ihren Bewohnern (u.a. von Boccaccio¹⁶) eine ideale Hautfarbe zwischen schwarz und weiß zugeschrieben wurde. Nebenbei: Als die Kanarier mit der spanischen Eroberung gegen Ende des 15. Jahrhunderts in großer

¹³ Zu diesem Prozess an dieser Stelle nur Anna Greve, *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013; Wulf D. Hund, *Wie die Deutschen weiß wurden. Kleine (Heimat)Geschichte des Rassismus*, Stuttgart 2017 und Sarah Reimann, *Die Entstehung des wissenschaftlichen Rassismus im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 2017, insbesondere S. 100-105 sowie drei Sammelbände mit einschlägigen Beiträgen: *Race*, hg. von Robert Bernasconi, Malden und Oxford 2001; *Black Africans in Renaissance Europe*, hg. von Thomas F. Earle und Kate J. P. Lowe, Cambridge und New York 2010 (Paperback) (12005) und: *Johann Friedrich Blumenbach. Race and Natural History, 1750-1850*, hg. von Nicolaas Rupke und Gerhard Lauer, London und New York 2019. Vgl. darüber hinaus Jan Nederveen Pieterse, *Wit Over Zwart: Beelden van Afrika en Zwarten in de Westerse Populaire Cultuur*, Amsterdam 1990 (seit 1992 auch in englischer Übersetzung).

¹⁴ Schmidt-Linsenhoff, *Rhetorik der Hautfarben* (wie Anm. 6), S. 294.

¹⁵ Pointiert: Valentin Groebner, *Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 30 (2003), S. 1-17; ders., *Mit dem Feind schlafen. Nachdenken über Hautfarben, Sex und „Rasse“ im spätmittelalterlichen Europa*, in: *Historische Anthropologie* 15 (2007), S. 327-338.

¹⁶ Giorgio Padoan, *Petrarcha, Boccaccio e la scoperta delle Canarie*, in: *Italia Medioevale e Umanistica* 7 (1964), S. 263-277.



Zahl verklavt wurden, büßten sie in einem Prozess des „Blackening“ auch ihre ideale Hautfarbe ein. Sie wurden dunkelbraun.¹⁷

Im Laufe des 16. Jahrhunderts allerdings geriet das mittelalterliche Konzept von „complexio“ medizinisch, physiologisch und nicht zuletzt auch naturphilosophisch ins Abseits. Die Komplexion „wanderte“, um mit dem Kulturhistoriker Valentin Groebner zu sprechen, „aus dem unsichtbaren Inneren individueller Säftemischungen auf das Äußere des Körpers und wandelte sich zu etwas prinzipiell Sichtbarem: zu etwas, was auf der Haut verortet wurde.“¹⁸ „Complexio“ kann in Texten des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts die physische Konstitution eines Menschen bezeichnen, aber auch seine Hautfarbe selbst, die jetzt durchgängig und nachdrücklich als natürlich, angeboren und unveränderbar erscheint – und das keineswegs nur in wissenschaftlichen Diskursen. Um nur auf ein Beispiel für diesen Wandel hinzuweisen: Die mittelalterliche Vorstellung, dass Äthiopier, die es in den Norden verschlägt, bereits nach wenigen Generationen ihre Hautfarbe wechseln, wie sie noch 1566 bei Jean Bodin in seiner einflussreichen Schrift „Methodus ad facilem historiarum cognitionem“ zu finden ist, konnte Mitte des 17. Jahrhunderts kaum noch mit Akzeptanz rechnen.¹⁹

5. Der Tag von Guanahani

Gleichzeitig ist zu beobachten, wie die Europäer seit der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert die Muster ihrer chromatischen Selbst- und Weltbeschreibungen in den Amerikas etablierten. Versucht man, diesen Prozess anschaulich auf den Punkt zu bringen, so bietet sich ein vergleichender Blick in zwei exemplarische (und überdies prominente) Texte an, die das Zusammenreffen von Christoph Kolumbus und seiner Mannschaft mit Einwohnern der Insel Guanahani am 12. Oktober 1492 festhalten: in das Tagebuch der ersten „Amerika“-Reise des Admirals und in die „Historia de las Indias“ Bartolomé de las Casas', die eine etwa vierzig Jahre später entstandene Version des Tagebucheintrags bietet. Während es Kolumbus in seinem Tagebuch dabei belässt, die Hautfarbe der Einwohner Guanahanis mit der Hautfarbe der Einwohner der Kanarischen Inseln zu vergleichen, der letzten Etappe vor der großen Atlantiküberquerung: „sie sind von der Farbe der Kanarier, also in der Mitte zwischen schwarz und weiß“, bringt las Casas zusätzlich die weiße Haut der Spanier ins Spiel – und zwar als Wahrnehmungs- und Deutungsmedium der Inselbewohner selbst: „Die Indianer waren erstaunt, als sie die Christen sahen, und fürchteten sich vor ihren Bärten und vor ihrer weißen Haut. Sie näherten sich ängstlich den bärtigen Männern, vor allem dem Admiral. Wegen seiner würdevollen Haltung und seiner scharlachroten Kleidung nahmen sie an, dass er ihr Befehlshaber war. Sie betasteten die Bärte der Spanier und bestaunten sie, weil sie selbst keine hatten, und betrachteten sorgfältig die weiße Haut an ihren Händen und Gesichtern.“²⁰

¹⁷ Valentin Groebner, *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*, München 2004, S. 95-97.

¹⁸ Ebd., S. 101 – sowie die in Anm. 15 genannten Aufsätze.

¹⁹ Marian Tooley, *Bodin and the Medieval Theory of Climate*, in: *Speculum* 28 (1953), S. 64-83.

²⁰ Nachweise: Burschel, *On the Cultural Coding of Skin Colour* (wie Anm. 11), S. 47f. (Die spanischen Quellen wurden für den Vortrag ins Deutsche übersetzt.)



Obwohl man chromatische Aneignungen wie diese fast „unschuldig“ nennen möchte, dokumentieren sie doch eine zunehmende kulturelle Semantisierung von Hautfarben in der frühen Neuzeit, die ihrerseits auf eine zunehmende Stigmatisierung von Menschen brauner bzw. „gemischter“ – „unreiner“ – sowie schwarzer Hautfarbe zielte. Eine Stigmatisierung, die nicht zuletzt auch die einschlägigen (zumeist biblischen) Abstammungsnarrative erreichte. So wurde der jüngste Noah-Sohn Ham, dessen Sohn Kanaan von seinem Großvater verflucht worden war, in ewiger Knechtschaft zu leben, seit dem ausgehenden Mittelalter nachhaltig „afrikanisiert“, um die Sklaverei zu rechtfertigen. In den Worten des Historikers Benjamin Braude: „By the nineteenth century, the connection of Ham with Africa had been so deeply embedded in European consciousness that it was seen as the correct reading even when it was clearly a later addition.“²¹ Eine Stigmatisierung, die damit Menschen schwarzer Hautfarbe zudem die Fähigkeit zur „reproduction of culture“ absprach, wie es der Rassismus-Forscher David Nirenberg genannt hat.²² Eine Stigmatisierung schließlich, die im Laufe des 18. Jahrhunderts die Einwohner Nordamerikas „rot“ und jene Ostasiens „gelb“ werden ließ – nicht zuletzt im Rahmen früher Rassentheorien.²³

6. Amerigo entdeckt Amerika

Kehrt man vor diesem Hintergrund zu den Bildern zurück, auf denen Albert Eckhout die ethnische Struktur Niederländisch-Brasiliens in Szene setzt, so darf zuerst einmal festgehalten werden, dass er die Hautfarbe zu einem, ja, vielleicht sogar zu dem Medium kultureller Differenz werden lässt. Eckhout folgt damit ohne Frage der beschriebenen Entwicklung seiner Zeit, koloniale Verhältnisse chromatisch zu erfassen und auf diese Weise als „natürlich“ vor Augen zu führen. Gleichzeitig trägt er mit seiner chromatisch grundierten Typengalerie erheblich dazu bei, diese Entwicklung zu verstärken. Nebenbei bemerkt: Die beschriebene Entwicklung nimmt zwar seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert an Fahrt auf, lässt aber das alte Darstellungsmuster, nicht-europäische Menschen physiognomisch und chromatisch zu europäisieren bzw. zu antikisieren, erst ganz allmählich hinter sich. So markiert zum Beispiel der berühmte Kupferstich Jan van der Straets „Amerigo entdeckt Amerika“ auch in seiner kolorierten Fassung von 1589 keinen chromatischen Unterschied zwischen Europa und der Neuen Welt. Europa ist bekleidete weiße Männlichkeit, Amerika unbekleidete weiße

²¹ Benjamin Braude, *The Sons of Noah and the Construction of Ethnic and Geographical Identities in the Medieval and Early Modern Periods*, in: *William and Mary Quarterly* 54 (1997), S. 103-142, hier S. 119.

²² David Nirenberg, *Conversion, Sex, and Segregation: Jews and Christians in Medieval Spain*, in: *The American Historical Review* 107 (2002), S. 1065-1093; ders., *Was there Race before Modernity? The Example of 'Jewish' Blood in Late Medieval Spain*, in: *The Origins of Racism in the West*, hg. von Miriam Eliav-Feldon, Benjamin Isaac und Joseph Ziegler, Cambridge 2009, S. 232-264.

²³ Walter Demel, *Wie die Chinesen gelb wurden. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Rassentheorien*, in: *Historische Zeitschrift* 255 (1992), S. 625-666; Nancy Shoemaker, *How Indians Got to be Red*, in: *The American Historical Review* 102 (1997), S. 625-644; Susanne Zantop, *'Der Indianer' im Rasse- und Geschlechterdiskurs der deutschen Spätaufklärung*, in: *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hg. von Herbert Uerlings, Karl Hölz und Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Berlin 2001, S. 119-133; Nancy Shoemaker, *A Strange Likeness: Becoming Red and White in Eighteenth-Century North America*, Oxford und New York 2004; Michael Kevak, *Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking*, Princeton und Oxford 2011.



Weiblichkeit (Abb. 13).²⁴ Oder Afrika. Um wieder nur ein Beispiel zu nennen: Die Allegorie Afrikas auf einem Holzschnitt in Cesare Ripas „Iconologia“ von 1603 ist eine weiße Frauenfigur mit Füllhorn, Löwe, Elefantenrüssel und anderen einschlägigen Attributen, schwarz wird sie erst in späteren Übersetzungen des 17. Jahrhunderts (Abb. 14 und Abb. 15).²⁵

Keine Frage also: Die Hautfarbe der abgebildeten Frauen und Männer trägt dazu bei, die ethnische – und kulturelle – Struktur der kolonialen Gesellschaft sichtbar zu machen. Was aber heißt das genau? Ist damit chromatisch schon alles gesagt? Ist der Zyklus damit chromatisch bereits hinreichend erfasst? Ich glaube nicht – und zwar aus zwei Gründen. So fällt zum einen auf, dass der eigentliche „zivilisatorische“ Bruch auf den Bildern nicht zwischen „schwarz“ und „weiß“ verläuft, sondern zwischen Tapuya und Tupinambá – die einen Kannibalen, die anderen Teil der kolonialen Plantagenökonomie –, zwischen den beiden dargestellten indigenen Gruppen also, die chromatisch gar nicht zu unterscheiden sind bzw. nicht unterschieden werden. In anderen Worten: Es ist nicht die Hautfarbe, es ist nicht die „Natur“, die in diesem Fall kulturelle Differenz herstellt und unhintergebar werden lässt, es ist die jeweilige kulturelle Distanz zu den Europäern. Zum anderen ist bemerkenswert, dass Eckhout den Afrikaner als kampfbereiten Krieger mit königlichem Schwert und die Afrikanerin als stolze und ernste Mutter mit kostbarem Schmuck inszeniert und damit die Verbindung von schwarzer Hautfarbe, unfreier Arbeit und ausgeprägter Sinnlichkeit unterläuft, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts in kolonialen Narrativen immer häufiger zu beobachten ist.²⁶ Hinzu kommt, dass Eckhout jedes Attribut vermeidet, das die beiden als Sklaven ausweist, abgesehen vielleicht von den Schiffen am Horizont.²⁷

7. Sklaverei ohne Sklaven?

Wie ist dieser Befund zu erklären? Wäre es denkbar, dass es gar nicht um eine repräsentative Abbildung der Kolonie in dokumentarischer Absicht ging, einer Kolonie, die geradezu als

²⁴ So auch Daum, Albert Eckhouts „gemalte Kolonie“ (wie Anm. 5), S. 131. Vgl. darüber hinaus Maïke Christadler, Giovanni Stradanos *America*-Allegorie als Ikone der Postcolonial Studies, in: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 4: Postkolonialismus, hg. von Jutta Held und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (2002), S. 17-33.

²⁵ Daum, Albert Eckhouts „gemalte Kolonie“ (wie Anm. 5), S. 81f., 132f.

²⁶ Projektionen – Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur, hg. von Annegret Friedrich, Birgit Haehnel, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Christina Threuter, Marburg 1997; Schmidt-Linsenhoff, Rhetorik der Hautfarben (wie Anm. 6), S. 300-302; Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, hg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz und Herbert Uerlings, Marburg 2004.

²⁷ Viktoria Schmidt-Linsenhoff hat darauf hingewiesen, dass im Unterschied dazu der aus Dresden stammende Söldner Zacharias Wagner, der zwischen 1634 und 1641 im Dienst der Niederländischen Westindien-Kompanie in Brasilien stand und dort die Vorstudien der Paarbilder Eckhouts (mehr oder weniger unbeholfen) kopierte, die Afrikanerin mit der Brandmarkierung eines „M“ mit Krone versah – und damit als Sklavin von Johann Moritz auswies. Schmidt-Linsenhoff, Rhetorik der Hautfarben (wie Anm. 6), S. 298. Abbildung: Brasil holandês, Bd. 2: O „Thierbuch“ e a „Autobiografia“ de Zacharias Wagener, hg. von Cristina Ferrão und José Monteiro Soares, Rio de Janeiro 1997, S. 177. („Thierbuch“ und „Autobiographie“/„Tagebuch“ finden sich im Kupferstich-Kabinett Dresden.)



Laboratorium des niederländischen Sklavenhandels gelten darf, wie Frans Post im Unterschied zu Albert Eckhout durchaus festgehalten hat (Abb. 16)²⁸ und auch andere Maler zu erkennen geben (Abb. 17).²⁹ Wäre es denkbar, dass wir es hier mit einer „realistisch“ dargestellten Vision einer Kolonie ohne Sklaven zu tun haben? Ja, dürfen wir möglicherweise sogar von einem „kolonialen Gegendiskurs“ ausgehen?³⁰ Wäre es denkbar, dass Johann Moritz seinen Hofmaler Albert Eckhout dazu angehalten hat, Sklaverei in ein Paarbild zu übersetzen, das die soziale und ökonomische Praxis unfreier Arbeit kulturell zum Verschwinden bringt, weil sie religiös und ethisch zu viele Fragen aufwarf?³¹ Ich möchte all das nicht ausschließen – und es fehlt in den kolonialen Bildkulturen des 17. Jahrhunderts auch nicht an subversiven Momenten. Ich möchte eine andere Erklärung aber stärker machen: Die Bilder konfrontieren uns mit einer Entwicklungsphase der europäischen Codierung von Hautfarbe, die gewiss nicht mehr offen genannt werden kann, die aber noch Spielräume der kulturellen Aneignung des nicht-europäischen „Anderen“ erkennen lässt. Keine Frage, diese Spielräume wurden im Laufe des 17. Jahrhunderts enger, wie Dirk Valkenburgs Gemälde einer Gruppe von tanzenden, trinkenden und rauchenden Sklavinnen und Sklaven in Surinam geradezu paradigmatisch zeigt (Abb. 18).³² Noch aber gab es sie. Noch konnte die Verbindung von Hautfarbe, Sexualität und Sklaverei unterlaufen werden.

²⁸ Beispiele: Corrêa do Lago, Frans Post (wie Anm. 2), S. 192f. (Nr. 48), S. 194f. (Nr. 49), S. 196f. (Nr. 50), S. 210f. (Nr. 56), S. 214f. (Nr. 58), S. 216f. (Nr. 59), S. 284f. (Nr. 109), S. 288f. (Nr. 112), S. 292f. (Nr. 114), S. 299 (Nr. 118), S. 309 (Nr. 128), S. 312 (Nr. 131), S. 379 (Nr. D-21), S. 388 (Nr. D-54) (Abb. 16).

²⁹ Vor allem der bereits erwähnte Zacharias Wagner in seinem „Thierbuch“. Zu Wagner neben Anm. 27: Sybille Pfaff, Zacharias Wagener (1614-1668), Haßfurt 2001.

³⁰ So Schmidt-Linsenhoff, Rhetorik der Hautfarben (wie Anm. 6), S. 302-305. Vgl. vor diesem Hintergrund auch Tanja Michalsky, Horizontzerweiterung? Niederländische Landschaft in Brasilien, in: Expansionen in der Frühen Neuzeit, hg. von Renate Dürr, Gisela Engel und Johannes Süßmann, Berlin 2005, S. 357-383.

³¹ Ineke Phaf-Rheinberger, Von Sklavenhandel und christlichen Vorbehalten. Die Aktualität von Caspar Barlaeus in Amerika und Afrika, in: Sein Feld war die Welt (wie Anm. 3), S. 145-158.

³² Daum, Albert Eckhouts „gemalte Kolonie“ (wie Anm. 5), S. 135. Unter Einbeziehung der niederländischen Genremalerei: Natalie Zemon Davis, Women on the Margins: Three Seventeenth-Century Lives, Cambridge (Massachusetts) und London 1995, S. 190f.



Anhang: Abbildungen



Abb. 1. Albert Eckhout, Paarbildzyklus Gesamtschau, 1646-1653, Öl auf Leinwand, Kopenhagen, Nationalmuseet, Etnografisk Samling



Abb. 2. Albert Eckhout, Der Tanz der Tapuya, 1646-1653, Öl auf Leinwand, 172 x 295 cm, Kopenhagen, Nationalmuseet, Etnografisk Samling



Abb. 3. John White, Algonkin-Chief, um 1585, Aquarell, 26,3 x 15 cm, London, British Museum © The Trustees of the British Museum



Abb. 4. John White, Frau eines Algonkin-Chiefs mit ihrer Tochter, um 1585, Aquarell, 26,3 x 14,9 cm, London, British Museum © The Trustees of the British Museum

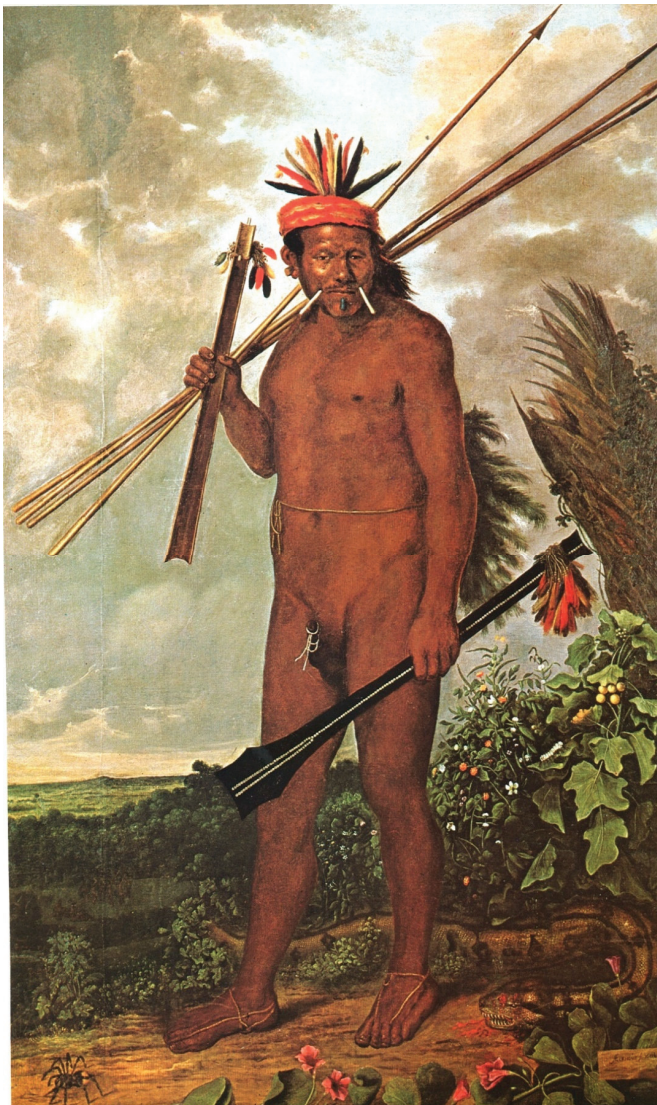


Abb. 5. Albert Eckhout, *Tapuya-Mann*, 1646-1653, Öl auf Leinwand, 272 x 161 cm, København, Nationalmuseet, Etnografisk Samling

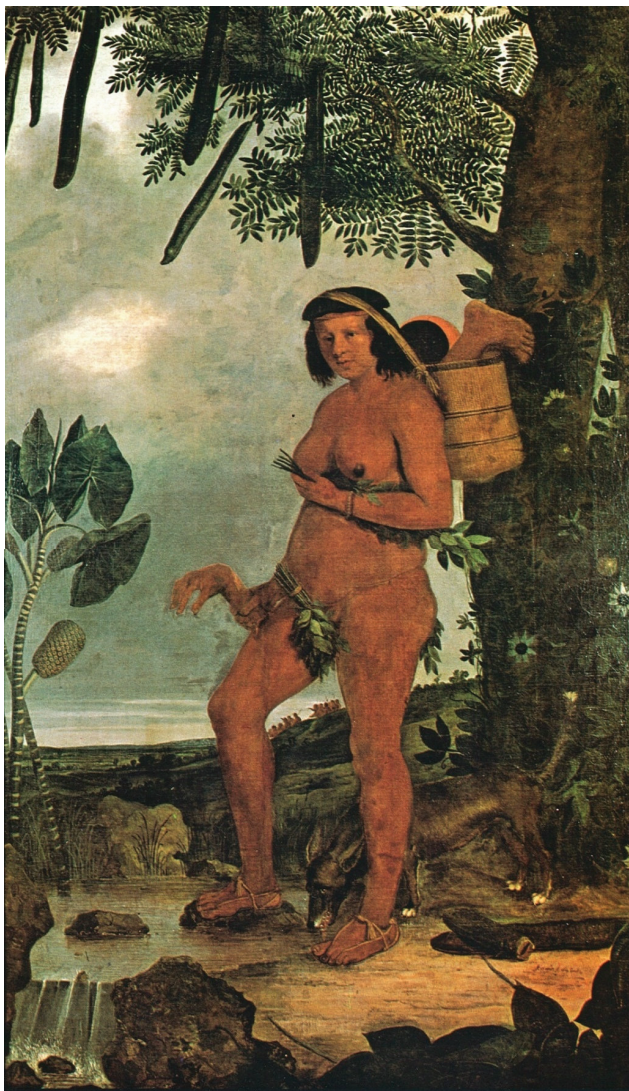


Abb. 6. Albert Eckhout, *Tapuya-Frau*, 1646-1653, Öl auf Leinwand, 272 x 165 cm, København, Nationalmuseet, Etnografisk Samling



Abb. 7. Albert Eckhout, *Tupinambá-Mann*, 1646-1653, Öl auf Leinwand, 272 x 163 cm, Kopenhagen, Nationalmuseum, Etnografisk Samling



Abb. 8. Albert Eckhout, *Tupinambá-Frau mit Kind*, 1646-1653, Öl auf Leinwand, 274 x 163 cm, København, Nationalmuseet, Etnografisk Samling



Abb. 9. Albert Eckhout, *Luso-Brasilianer*, 1646-1653, Öl auf Leinwand, 274 x 170 cm, Kopenhagen, Nationalmuseet, Etnografisk Samling



Abb. 10. Albert Eckhout, *Luso-Brasileiranerin*, 1646-1653, Öl auf Leinwand, 271 x 170 cm, København, Nationalmuseet, Etnografisk Samling



Abb. 11. Albert Eckhout, *Afrikaner*, 1646-1653, Öl auf Leinwand, 273 x 167 cm, København, Nationalmuseet, Etnografisk Samling



Abb. 12. Albert Eckhout, *Afrikanerin mit Kind*, 1646-1653, Öl auf Leinwand, 282 x 189 cm, København, Nationalmuseet, Etnografisk Samling



Abb. 13. Jan van der Straet (Giovanni Stradano), *Americen Americus retexit*, 1591, Kupferstich aus der Folge "Nova Reperta", Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel



Abb. 14. Cesare Ripa, *Africa*, Holzschnitt, in: *Iconologia*, Roma 1603, Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberger historische Bestände - digital



Abb. 15. Cesare Ripa, *Africa*, Holzschnitt, in: *Iconologia*, Amsterdam 1644, Sterling and Francine Clark Art Institute Library

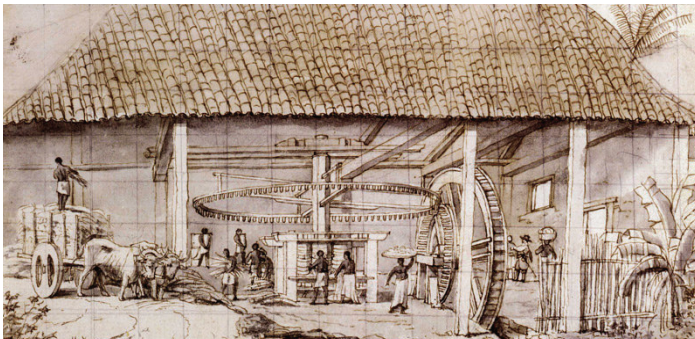


Abb. 16. Frans Post, *Zuckermühle*, Federzeichnung, Haarlem nach 1644, 14,3 x 28,2 cm
© Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels / Foto: Grafisch Buro Lefevre, Heule



Abb. 17. Zacharias Wagner, *Sklavenmarkt in Recife*, Aquarell, in: *Thierbuch*, Nr. 106, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett



Abb. 18. Dirk Valkenburg, „*Slavendans*“ auf einer Zuckerplantage in Surinam, 1706-1708, Öl auf Leinwand, 58 x 46 cm, København, Statens Museum for Kunst